Actes de la recherche en sciences sociales

"Quelle vanité que la peinture"

Nathalie Heinich

Zusammenfassung

Bemerkungen zur politischen Allegorie (als Antwort auf Eric Hobsbawm).

Die Ikonographie der revolutionären Bewegung war von keiner ikonographischen Revolution begleitet. Als entblößte Frau wird die Freiheit im 19. Jahrhundert nicht anders zur Darstellung gebracht als seit den Anfängen der als solche kodifizierten allegorischen Sprache die Wahrheit oder die Schönheit (Renaissance). In jener Allegorie kann folglich weder der Ausdruck der Rolle der Frau innerhalb der revolutionären Kämpfe noch das Symbol für den Anspruch auf sexuelle Freiheit gesehen werden. Da mit der Etablierung der Republik zum Symbol des bürgerlichen Staates geworden, wurde in der Folge innerhalb der sozialistischen Ikonographie die Allegorie der kämpfenden Frau durch die des männlichen Arbeiters ersetzt. Wie die vorhergehende, bleibt aber auch diese neue Figur des Proletariats, der seine Muskeln zur Schau stellende nackte Torso, der akademischen Tradition der Darstellung des Körpers konform.

Citer ce document / Cite this document :

Heinich Nathalie. "Quelle vanité que la peinture". In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 28, juin 1979. Les fonctions de l'art. pp. 77-78;

doi : https://doi.org/10.3406/arss.1979.2641

https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1979_num_28_1_2641

Fichier pdf généré le 22/03/2019

nathalie heinich

"quelle vanité que la peinture"

qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux

Pascal, *Pensées*, II, 134 (1)

A première lecture, il s'agit là d'une condamnation de la peinture en tant que telle : caractérisée par sa capacité à produire de la ressemblance, la peinture appelle la vanité non par cette simple propriété, mais par l'*admiration* qu'elle suscite. La condamnation est donc moins de type ontologique que de type moral : elle porte sur une *passion* (2).

Toujours est-il que cette condamnation ne se justifie que d'une réduction immédiate de la peinture à la notion de *ressemblance*, impliquant la subordination de la représentation à l'objet représenté (autrement dit la transparence du signifiant au signifié, seule garantie de proximité référentielle); si l'on retrouve là l'expression d'une problématique janséniste du signe —tant linguistique que pictural (3)—, exigeant qu'il manifeste, sans le trahir, ce qui ne peut être représenté sans lui (Dieu, l'idée, le modèle), on est en droit d'y voir aussi, plus généralement, une conception pré-esthétique de la figuration : tant sur le plan social —parce que la réduction d'une œuvre à son «sujet» est caractéristique des fractions sociales les moins cultivées, dépourvues des moyens de connaître et de reconnaître les œuvres et, *a fortiori*, de percevoir et d'identifier la médiation proprement stylistique (4)— que sur le plan historique, parce que la primauté accordée à la «manière» sur l'objet représenté est le fruit d'une longue évolution, constitutive de l'autonomisation de la peinture comme pratique artistique, c'est-à-dire prise dans un système de production et de perception spécifique qui lui confère ses valeurs propres, déterminées moins par les caractéristiques d'un «sujet» qui lui pré-existe que par les catégories du travail formel. Or exiger de la peinture, avant toutes choses, la ressemblance, c'est effacer les marques de ce travail au profit du «sujet», dont la valeur (économique et/ou symbolique) constitue alors le principal critère d'évaluation du tableau. La condamnation pascalienne de la peinture, vain objet d'admirations déplacées, apparaît comme l'expression typique d'une perception encore peu soumise aux catégories du jugement esthétique. Qu'elle se soit affirmée vers le milieu du XVIIème siècle n'indique sans doute pas qu'elle ait été dominante à cette époque de bouleversements du champ de la peinture, mais bien plutôt (justement parce qu'il fut nécessaire de l'exprimer alors) qu'elle commençait à être remise en question (5).

Mais il faut relire cette phrase, en s'attachant moins à la caractérisation morale qui s'y exprime au début (la vanité de l'admiration pour la ressemblance) qu'à la restriction opérée dans la dernière partie : il s'agit, explicitement, de *la peinture (...) des choses dont on n'admire point les originaux*. Force est bien d'en exclure la peinture des choses dont on admire les originaux —autrement dit la peinture religieuse, la peinture mythologique, la peinture d'histoire (parce que Dieu et ses Saints, parce que les figures de la culture antique, parce que le Roi et les grands moments de la royauté, sont admirables); trois genres qui, réunis à l'Académie sous la catégorie unique de «peinture d'histoire», ont en

1—Les références renvoient à l'édition de Victor Giraud, Paris, Librairie Rombaldi, 1943.

2—On retrouve ailleurs dans les *Pensées* cette idée de la vanité comme sanction d'une admiration déplacée : «*La vanité est si ancrée dans le cœur de l'homme, qu'un soldat, un goujat, un cuisinier, un crocheteur se vante et veut avoir ses admirateurs...*» (II, 150). Mais pour ce qui est de la peinture, peut-être faut-il ne pas s'en tenir au sens moderne de l'«admiration» (qui en l'occurrence se rapprocherait du ravissement, de l'extase esthétique), et remonter au sens premier, l'«étonnement», qui s'appliquerait alors plus spécifiquement au travail du peintre, à la perfection de l'imitation : où l'on retrouve la double origine du mot «art», *ars* et *techné*, valeur artistique et habileté technique confondues sous une même «admiration».

3—L'analogie entre le discours et la peinture, qui renvoie à une longue tradition philosophique, est explicite chez Pascal : «*L'éloquence est une peinture de la pensée; et ainsi, ceux qui, après avoir peint, ajoutent encore, font un tableau au lieu d'un portrait.*» (I, 26). Toute l'ambiguïté de cette théorie du signe est là, dans ce nécessaire supplément qui, du «vrai» à l'«agréable» («*Éloquence - il faut de l'agréable et du réel : mais il faut que cet agréable soit lui-même pris du vrai*» - I, 25), du portrait au tableau, risque à tout moment de faire de la représentation une trahison, de la manifestation une dissimulation (cf. L. Marin, *Etudes sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1971 et *La critique du discours*, Paris, Ed. de Minuit, 1975).

4—Cf. P. Bourdieu, Disposition esthétique et compétence artistique, *Les temps modernes*, 295, févr. 1971.

5—C'est peut-être parce que, près d'un siècle plus tard, cette remise en question s'opérait explicitement parmi les peintres eux-mêmes (à travers un relatif déclin de la doctrine académique ou la carrière d'un Chardin) que l'Abbé Du Bos, exprimant une conception en tous points comparable à celle de Pascal, intervenait non plus en philosophe ou en moraliste, mais en simple donneur de conseils quasi techniques : «*La plus grande imprudence que le peintre ou le poète puissent faire, c'est de prendre pour l'objet principal de leur imitation des choses que nous regarderions avec indifférence dans la nature*» (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1ère partie, VI).

Persée creative commons

commun de ne pas représenter des objets réels, mais de mettre en scène des discours – exigeant par là même des dispositions cultivées. S'en trouve également exclu, dans une moindre mesure, le portrait, pour autant qu'il représente des sujets «nobles» – au sens le plus propre, c'est-à-dire le plus social, du terme.

Que reste-t-il alors, qui fasse ainsi l'objet de la réprobation pascalienne ? La peinture de genre d'abord – les «bambochades» des frères Le Nain, en vogue dans certains milieux de l'époque; le paysage ensuite – pour autant que, représenté pour lui-même et non à titre de décor, il ne figure pas un lieu grandiose ou réputé (mais le cas est rarissime à l'époque); la nature-morte enfin – tellement peu assimilée à une pratique à part entière qu'elle n'est encore désignée que comme «peinture de fruits, d'animaux ou de fleurs» (à moins qu'un crâne posé là n'en fasse une «Vanité», allégorie chargée de transférer aux objets du monde une vanité imputable à la toile elle-même). Genres nobles d'un côté, genres mineurs de l'autre : dans cette dichotomie quasi explicitement opérée non pas selon la «beauté» de la toile (la valeur esthétique), ni même l'habileté du peintre (la valeur technique), mais selon la seule valeur de l'objet représenté, on retrouve la hiérarchie des genres telle que Felibien la fixera en 1667 dans sa préface aux conférences de l'Académie Royale (6). Ainsi, sous couvert d'une caractérisation philosophique doublée d'une réprobation morale de la peinture, Pascal ne s'applique en fait qu'à reproduire, avec toutes les apparences de la légitimité (7), une dévalorisation, tout à fait dominante à l'époque, des genres «mineurs», particulièrement représentés dans la tradition hollandaise et flamande, par opposition à la «grande manière» italienne. Dévalorisation d'une pratique mais aussi, par là même, de ceux qui s'y livrent : non pas tant les peintres que les «admirateurs». Pascal ne vise-t-il pas là cette catégorie d'amateurs récemment apparus, et qui se piquent d'apprécier pour elle-même une peinture indigne quant à son objet ?

Ainsi, ce qui pouvait s'inscrire dans la logique historique d'une répugnance à accorder à la peinture une autonomie et une valeur propres, ou dans la logique philosophique d'une tentative de réduction de la représentation doublée d'une règlementation quasi éthique du signe (dont la Grammaire de Port-Royal constitue une expression privilégiée), peut tout aussi bien se lire dans la logique sociale de la défense d'un *habitus* spécifique menacé dans sa légitimité par l'apparition de nouvelles pratiques culturelles. L'étude systématique du phénomène de la «curiosité» tel qu'il s'est manifesté au XVIIème siècle (8) permet en effet de repérer un tel *habitus*, caractéristique d'une fraction de la bourgeoisie à tradition humaniste, nourrie de culture livresque et qui se distingue par ses bibliothèques, tandis que les «cabinets» offrent aux amateurs d'art, issus des couches montantes de la bourgeoisie, la possibilité de se mesurer, économiquement et symboliquement, aux membres les plus cultivés de l'aristocratie.

6–Cf. Felibien, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Genève, Minkoff Reprint, 1973.

7–Une légitimité qui fait aujourd'hui figure de paradoxe : «*Cette boutade surprend sous la plume de Pascal : prise au pied de la lettre, elle serait la condamnation de la peinture réaliste ou naturaliste, celle de Téniers, de Rubens ou de Rembrandt. Il y a dans la reproduction de la nature et de la vie un principe d'art que l'on ne saurait répudier*», commente Victor Giraud qui a bien vu l'ambiguïté du texte mais qui, pour dédouaner Pascal d'une hérésie philosophique, la met sur le compte d'une «boutade». Or il faut prendre Pascal au pied de la lettre, et au sérieux – sans pour autant s'arrêter à la fausse question de savoir s'il a consciemment opéré ce glissement d'une «doxa» à une assertion philosophique : il suffit de voir que la structure même de la phrase, avec ce départ quasi lyrique qui emphatise «vanité» et «peinture» au détriment du reste, incite à la lire dans le sens le plus général – celui d'une mise en jeu du statut même de la représentation.

8–Cf. Bonnaffé, *Dictionnaire des amateurs français au XVIIème siècle*, 1884.